

LA VANGUARDIA FOSILIZADA

En este ensayo vuelvo, para reflexionar sobre ellos, a los temas que expuse en *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976) y en un ensayo que escribí en memoria de Lionel Trilling bajo el título de "Beyond Modernism, Beyond Self"; incluido primero por *Quentin Anderson*, *Stephen Donato* y *Steven Marcus* en su volumen de ensayos *Art, Politics and Will* (1975), y reproducido después en *The Winding Passage* (1980), un volumen de ensayos míos.

DANIEL BELL

Traducción de Ulalume González de León

EN SU INTRODUCCIÓN a *The Idea of the Modern*, Irving Howe cita una famosa observación de Virginia Woolf tal y como todo el mundo la recuerda por lo exagerada que es: "Poco más o menos en diciembre de 1910, la naturaleza humana cambió". Lo que escribió Woolf fue en realidad que "la condición humana cambió"; y se refería (en su conocido ensayo "Mr. Bennet y Mrs. Brown", de 1924) a los cambios en la posición asumida por personas como la cocinera respecto a nosotros o uno de los cónyuges respecto al otro. "Todas las relaciones humanas han tomado un nuevo sesgo —las de amos y sirvientes, maridos y esposas, padres e hijos. Y cuando las relaciones humanas cambian se produce, al mismo tiempo, un cambio en los dominios de la religión, la conducta, la política y la literatura".¹

Ese afán de buscar alguna transfiguración de la sensibilidad que constituyera la piedra de toque de la modernidad, animó también a otros escritores. Lionel Trilling, de temperamento invariablemente cauteloso y complejo, y convencido además por lecturas como la de la *Iliada* o la de Sófocles de que la naturaleza humana no cambia y de que la vida moral es unitaria, llegó a creer sin embargo —como lo afirma en las primeras páginas de *Sincerity and Authenticity*— que a fines del siglo XVI y a principios de XVII "se produjo algo así como una mutación de la naturaleza humana", y surgió entonces una nueva preocupación: la del propio yo, la de vivir en armonía con él, que se convertiría "en la característica sobresaliente y tal vez definitiva de la cultura occidental durante unos cuatrocientos años".²

Determinar cuándo y cómo emergió lo que llamamos "lo moderno" supone un amplio escrutinio histórico. Podría atribuírsele la fecha del surgimiento del museo, donde toda clase de objetos creados por la cultura, y arrancados de sus contextos tradicionales, son exhibidos en un nuevo contexto de sincretismo: el de una historia revuelta, deliberadamente convertida en un *mare magnum* por obra de una voluntad, como sucedió cuando Napoleón saqueó a Egipto y a Europa y atestó con sus trofeos el Louvre —los emperadores victoriosos han hecho siempre gala de su poder imprimiendo en la cultura la huella de sus pisadas. Para Jacobo Burckhardt lo moderno comienza por supuesto en el Renacimiento, cuando la individualidad, la originalidad y el hecho de poder hacerse un nombre em-

piezan a cobrar importancia. También podría decirse —y el argumento me parece contundente— que lo moderno se inicia con Adam Smith y la proposición de que la economía no está ya sujeta a la unidad familiar ni a las reglas morales, sino que es una actividad autónoma; y del mismo modo, en esta perspectiva del liberalismo, nos encontramos con que la ley (que debe ser vista sobre todo como un conjunto de procedimientos formales) es autónoma de la moral, y con que la crítica es autónoma de toda obligación o restricción y el arte no tiene por lo tanto más propósito que el arte. Si se piensa en cambio que las fuentes fundamentales del conocimiento y la sensibilidad son epistemológicas, habría que decir que sólo puede hablarse de creación a partir de Kant y la posición de una teoría del conocimiento como actividad (opuesta a la teoría clásica y contemplativa que hace derivar el conocimiento de Formas preexistentes), y concluir como Kant en sus *Prolegomena* que "el entendimiento no deriva sus leyes de la naturaleza, sino que se las percibe" —teorema aplicado por el arte moderno y la política.³

Lo que define, en suma, al arte moderno —como puede sacarse en claro de este variado conjunto de elementos— es su actitud de apertura al cambio, su desapego de todo lugar o tiempo, su movilidad social y geográfica, su disponibilidad —que raya en la ansiedad— a acoger con gusto lo nuevo aun a expensas de la tradición y del pasado. De todo ello se desprende una proposición: que no hay metas o propósitos dados "en esencia"; que lo individual y la realización del hombre y de la mujer como individuos constituyen el nuevo ideal e *ímag*o de la vida; y que es posible reconstruir el propio yo y reconstruir la sociedad mediante un esfuerzo por lograr esos propósitos individuales. La revolución, que fue en un tiempo un *ricorso* dentro de un ciclo infinito, se convierte ahora en ruptura con esa rueda interminable: es el impulso que mueve a destruir viejos mundos y a crear mundos nuevos.

Es obvio, en este contexto, que *capitalismo* y *modernismo* tienen raíces comunes. Ambos han trabajado dinámica e incesantemente la misma masa; no ha habido, para ambos, "nada sagrado", y por lo tanto tampoco ha habido límites en sus vigorosos esfuerzos individualistas, en la irrestricta libertad individual con que demolieron el pasado para renovarlo.

Pero aunque hayan podido convivir como hermanos en la misma matriz, también es obvio —y ésta es una historia que falta aún poner en claro— que se produjo un rotundo fratricidio: por una parte, la burguesía naciente, que empezaba a convertir sus energías en acción, temía los excesos de la nueva *bobemia* y el escarnio que ésta hacía de las convenciones y las formas

culturales establecidas; en cuanto a los avatares del modernismo despreciaban abiertamente a la burguesía por su mentalidad mercantil, para la cual la cultura no era más que un objeto de consumo y la oportunidad, para quien la comprara, de hacer gala de su posición y fortuna.

Capitalismo y modernismo cultural siguieron además diferentes trayectorias. En su forma más extrema, el capitalismo redujo sus intereses a lograr eficacia, resultados óptimos, el máximo provecho, y subordinó al individuo a la organización. Por su parte el modernismo cultural abrió fuego, en ocasiones con inflexible furor, contra el orden social; egocentrista hasta frisar con frecuencia en el narcisismo, le negó al arte la función de representar, y a menudo se interesó por los solos materiales —texturas y sonidos— que utilizaba para ser expresivo.

En mi obra he tratado de relacionar el modernismo cultural con los cambios experimentados en el campo de la estructura social. He argüido que los diferentes géneros del modernismo —la pintura, la literatura, la música y la poesía— representaban una sintaxis común a todos ellos que se me ocurrió llamar "eclipse de la distancia", y que esos géneros se unían en un común ataque contra la "cosmología racional" que había caracterizado a la cultura occidental desde el Renacimiento: la que supone un espacio con un primer plano y un segundo plano como en la perspectiva matemática; un orden con principio, parte media y final como el cronológico; y una "teoría de la verdad" que emanaría de la idea de *mimesis* o de la relación semántica entre palabra y objeto.⁴ He tratado de mostrar que allí donde se mezclaba la estética con la política, y sobre todo en el siglo XX, el modernismo había tenido "una visión del mundo" ora reaccionaria, ora revolucionaria (pienso en Stephan George y Gottfried Benn, o los expresionistas alemanes en los campos del arte y del teatro; o pienso en Pound, Eliot, Yeats, Wyndham Lewis y la política ambigua de un Lawrence, o en el primer periodo revolucionario de Auden, etcétera). He argüido también que la sociedad burguesa contemporánea, ante el colapso sufrido por la inflada y decorativa cultura bajo la furiosa embestida del modernismo, había reaccionado con un asombroso *tour de force*: adoptando y ostentando como propio el modernismo cultural —y ésta es la gran contradicción cultural del capitalismo.

Hoy, bajo el soplo del *Zeitgeist*, el modernismo llegó a su ocaso. Dentro de su propio contexto histórico, el "postmodernismo" lo combate, lo revuelve con diferentes estilos del pasado (art nouveau, art déco) creando así un nuevo y extraño sincretismo (como el que logra Philip Johnson en la avenida Madison de Nueva York con su torre de la A. T. & T. y el frontón que la remata), y los académicos saquean los textos para desconstruir el pasado y erigir una nueva presencia. Oímos chillar al búho de Minerva en un falso amanecer.

II

¿Y qué decir de los Estados Unidos? Esta nación, que a falta de un pasado se forjó a sí misma en un acto revolucionario, ha sido la única sociedad en que se haya dado un capitalismo puro y sin mezcla. ¿Pero ha

habido tal cosa como un modernismo norteamericano? Y si lo hubo, ¿qué clase de modernismo era?

El *modernismo* norteamericano se manifestó como tal por su *forma*, no por su *contenido*. Esta distinción es sin duda arbitraria; pero me veo obligado a usar esos términos de manera arbitraria. Mi exposición de los hechos mostrará que esa distinción funciona, más que como definición, porque resulta útil para aclarar lo expuesto.

Por su *contenido*, la cultura norteamericana (si dejamos a un lado a la Nueva Inglaterra del siglo XIX y al Sur de este siglo —y este país es enorme) ha sido una cultura de pequeñas ciudades, protestante, moralizadora y anti-intelectual en el sentido en que Richard Hofstadter usa este término. Si los norteamericanos, como en una ocasión lo observó Santayana, eran de una inocencia libre de todo veneno, lo eran sobre todo en el terreno de la sexualidad (no del sexo). ¿Cómo imaginar, en tal escenario, a un Huysmans, un Swinburne, un Aubrey Beardsley o a cualquier otro "esteta del dandismo" (como diría Martin Green)?

Los *modernistas* norteamericanos —y la historia no deja al respecto ninguna duda— sólo pudieron haber surgido fuera de su país, y sobre todo en Europa: James tuvo que alejarse de Nueva York y de Boston, Pound de Idaho, Eliot de Saint Louis, Illinois, y la "lost generation" de los años veinte tuvo que emigrar primero a Londres y después a París. Las pequeñas revistas se atuvieron a ejemplos europeos. Los pintores, desde la Armory Show, volvieron asimismo sus ojos hacia París. Y también los compositores pasaron por el obligatorio periodo en el extranjero.

Los dos escritores norteamericanos más innovadores, Dos Passos y Faulkner, fueron experimentales y modernistas; pero no formaron parte de ninguna *cultura modernista* nativa en la que pudieran dejar una huella tan profunda como la que imprimieron Mallarmé, Proust y Rimbaud en la cultura francesa. Dos Passos introdujo un estilo de montaje muy cercano al del cine y, en cierta medida, al del expresionismo político del teatro alemán, pero su influencia no se dejó sentir fuera del medio radical de su época. Y aunque siguió usando su técnica de montaje cuando dejó atrás su radicalismo, los críticos lo tacharon de pasado de moda. En cuanto a Faulkner, escribió notables novelas experimentales con influencia francesa (*The Sound and the Fury* está a la altura de los grandes *romans-fleuves* modernos), pero los críticos le prestaron muy poca atención. Sus méritos no fueron reconocidos sino hasta 1945, cuando hizo para Malcolm Cowley el mapa del Condado de Yoknapatawpha, y Cowley redefinió al novelista en el contexto sociológico de la lucha entre los Sartoris y los Snopes por el alma del Sur —y no como escritor modernista.

Las dos innovaciones culturales más notables del modernismo fueron las que se produjeron en los campos del jazz y de la fotografía; pero el jazz estaba al margen de la cultura y, aun en su brillante época de los años veinte, era visto como una manifestación pecaminosa; sólo en los cuarenta, cuando surgieron las grandes bandas del jazz comercial, ejerció culturalmente una influencia mayor. En cuanto a la fotografía,

pese a la presencia de Stieglitz, no formaba aún parte de las preocupaciones estéticas norteamericanas.

Otra gran innovación técnica fue la del cine; pero en los Estados Unidos se le consideraba tan sólo un entretenimiento para las masas, "the movies"; y únicamente cuando su equivalente "le cinéma" adquirió en Francia la importancia de un campo de la estética, la crítica norteamericana le dedicó por fin sus comentarios.

En suma, aunque en los Estados Unidos hubiera modernistas no existía lo que pudiera llamarse una cultura modernista por su contenido. Por su forma, en cambio, podía hablarse de cultura modernista al menos en un campo: el de la estética de la máquina. Esta estética excluía toda expresión personal, era funcional y abstracta, y penetraba en el dominio del diseño industrial. La fotografía se hizo por fin reconocer, pero no por publicaciones como *Camera Work* sino en el escenario de los negocios; la revista *Fortune* fue su vitrina de exhibición. Las grandes fábricas funcionales, y los enormes y funcionales rascacielos, así como las cintas de las nuevas carreteras de concreto, se convirtieron en emblemas de la nueva cultura. Y funcional se erigió en el término clave que definía su forma. Modernistas como Charles Sheeler, con sus pinturas y fotografías "precisionistas", hicieron eco a esos diseños geométricos y abstractos. La pintura abstracta de artistas como Stuart David fundió los ritmos del jazz con las formas lineales de la era de la máquina.

Una cultura modernista comenzó a florecer en los Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, con el colapso de la cultura pueblerina y protestante que había privado hasta entonces sobre la vida norteamericana, y debido a diferentes influencias: la del urbanismo, que imprimió en ella sus huellas distintivas al convertirse en centro de las actividades económicas: la que ejercieron los surrealistas europeos, y sobre todo franceses, como Breton, Masson y Ernst, sobre exponentes del arte nuevo como Gorky o Pollock; la de emigrados rusos como Stravinsky o Balanchine, que moldearon el desarrollo de la música y la danza; la de un gran número de centroeuropeos como Erwin Panofsky y Roman Jacobson, que influyeron en los dominios de la crítica y la lingüística, y de refugiados alemanes que enriquecieron con sus aportaciones la sociología y la filosofía, así como la física y otras ciencias. La historia completa de estas múltiples influencias no ha sido contada todavía.

III

¿Qué ha pasado hoy en día con el modernismo? Se ha convertido en lo que suele convertirse la cultura en periodos de riqueza y de decadencia: en un valioso producto decorativo o el retrato de nuestro último antepasado ilustre colgado en la pared. Por un lado, está en manos de los *culturalati* que crearon la nueva industria de las galerías y los museos y las revistas de arte —y el entretenimiento que proporcionan—: los proveedores, transmisores y cicerones de la cultura. Y por otro, está en las corporaciones y los bancos que utilizan a los indispensables Newman, Motherwell, Noland, Morris Louis o Kline, para forrar con ellos sus pasillos, donde los ricos empastados y los ríos de color vacilan

y languidecen contra el neutro beige del alfombrado y las paredes encaladas.⁵

El modernismo se ha convertido en la alta cultura "oficial" de nuestros días. Ha muerto y ha sido embalsamado. Y su gran taxidermista es Hilton Kramer, que se ha valido de su revista *The New Criterion* para identificar al modernismo con el capitalismo y la sociedad burguesa. En un reciente *tour de force*, el del artículo "El modernismo y sus enemigos", Kramer sitúa el esplendor de la cultura en los años sesenta, "que fueron testigos de una extraordinaria expansión en la vida cultural... la era que presencié la construcción en gran número de grandes museos nuevos, la ampliación de muchos de los grandes museos ya existentes y el desfile de 'un público cada vez más abundante'. Y añade, para colmo, recordando su nombramiento como crítico cultural de *The New York Times*: "Como me lo explicó (casi con un suspiro) el entonces director ejecutivo del *Times*, Turner Catledge, 'Nuestros lectores se muestran ahora más informados acerca de todo esto que nosotros mismos'. Por lo cual, para conservar a esos lectores y ganarse a otros, los gerentes creyeron necesario corregir un poco la opinión del periódico, lo cual significaba —en algunos campos, al menos— unirse a la corriente modernista en vez de oponersele".⁶

Hay en esta exposición dos puntos que me parecen sorprendentes. El primero es que el modernismo es explicado por su público y por la existencia de museos. Históricamente, el artista se ha hecho cargo siempre de establecer una cultura y escribir acerca de ella. La cultura era definida por el artista, fuera éste adversario de la Iglesia y de la corte, o estuviera en buenos términos con ellas. El museo era el sitio que el artista evitaba. Si nos volvemos hacia los ampulosos precursores del modernismo, vemos que en los manifiestos futuristas de Marinetti se repite la misma imprecación contra los museos: éstos son "cementarios de un esfuerzo vacío, calvarios de sueños crucificados, registros de comienzos abortados"; y Marinetti insta a los "alegres incendiarios de los dedos chamuscados [a] pegar fuego a los anaqueles de las bibliotecas" y a "anegar los museos".⁷

El segundo punto es que, fuera de las genuflexiones tributadas a los expresionistas abstractos del periodo de la postguerra (que ya hemos dejado treinta años atrás), hay muy pocas referencias a los artistas y a los escritores contemporáneos que ejemplifican la creatividad y la vitalidad de la gran cultura de nuestros días. De hecho, la cultura modernista, la única verdadera "alta cultura", debe montar guardia junto a una puerta a la que ya golpean los nuevos radicales —un Beuys, por ejemplo—, defendiendo sin embargo a un traficante como Julian Schnabel. La cultura es alta cultura sólo cuando se encuentra petrificada en los museos de Arte Moderno.⁸

¿Pero quiénes son los enemigos del modernismo? Según el Sr. Kramer, son los radicales que se sienten traicionados porque el modernismo, en vez de seguir siendo revolucionario, ha "dado un giro para convertirse en coeficiente de la cultura burguesa capitalista". Y son también los *filisteos* (la designación es de Kramer, no

de Arnold), como quien ahora escribe, que ven en el modernismo al creador de la contracultura de los años sesenta. El Sr. Kramer, veterano de la polémica distorsiona los objetos de su crítica y tergiversa las posiciones. Los marxistas que han atacado al modernismo no lo consideran revolucionario sino un derivado de la vida burguesa. En mis escritos, taché a la contracultura de "fantasiosa" en sus pretensiones de ser modernista, pero dije también que la cultura liberal era incapaz de establecer una frontera entre un modernismo (y fantasías de crimen y de bestialidad) vivido en la imaginación, y la pretensión de justificar el olvido del arte y la vida y de representar (así fuera en una función de teatro callejero) los estilos de vida del ultraje.

Hay también dos omisiones sorprendentes en el terreno de la crítica del modernismo: el Sr. Kramer ignora por completo al nutrido grupo de los intelectuales conservadores —los seguidores de Russell Kirk—, que han descrito al Modernismo como una invención del Diablo y el origen de todas las herejías políticas del mundo contemporáneo. Esos intelectuales, como "viejos creyentes", muestran sin embargo tanto fervor como el propio Kramer en su defensa del capitalismo y hasta llegaron a atacar a los neoconservadores por su empeño en seguir adhiriéndose a la herejía modernista —lo cual no es cierto de este último grupo, excepto para el Sr. Kramer.

La segunda omisión del Sr. Kramer revela amnesia respecto de su propio pasado. En 1959, en el umbral de la santa década de los años sesenta, el Sr. Kramer escribió lo siguiente en la revista socialista *Dissent*:

Tanto en nuestra economía como en la organización social de las artes, todo conspira contra la privacidad y la independencia que serían indispensables si el espíritu de la vanguardia fuera a sobrevivir. Cuando nos encontramos como hoy en una situación en que la sociedad ha asignado a vastas burocracias la tarea de buscar y explotar lo que constituya la última palabra en todas las artes, y cuando los propios artistas participan como impacientes cómplices en esa orgía de autoexplotación, pienso ante ese estado de las cosas que sólo por lástima podría negarse que la vanguardia ha muerto. *Es un hecho que, desde 1945, la sociedad burguesa ha fortalecido su control sobre todas las artes al darles una mayor de acción.*

El viejo aparato polémico no deja nunca de funcionar, sólo cambia de blanco.

En gran parte, todo esto no pasaría de resultar meramente sectario, si no fuera porque el Sr. Kramer, ya casi a solas en su posición, sigue siendo un defensor del modernismo —por lo menos en su estado de petrificación. Irving Kristol y Peter Berger han reconocido que el capitalismo es a menudo un sistema grosero y desagradable al que suele defenderse, sobre todo, porque es un instrumento adecuado para elevar los niveles materiales de vida y "una condición necesaria aunque no suficiente de la democracia en las condiciones de la época moderna". Pero ni Kristol ni Berger han defendido al modernismo en los términos a que recurre el Sr. Kramer.

El Sr. Kramer defiende el modernismo no sólo como un aspecto del capitalismo sino también de la democracia, y ha dicho en sus escritos que "lo que realmente está en tela de juicio, entonces, en este ataque al modernismo [es] algo esencial a la vitalidad de

la cultura de nuestra sociedad democrática..." —lo cual resulta confuso para el intelecto y carente de validez histórica. Los propios exponentes del modernismo han sido en su gran mayoría antidemocráticos, y con frecuencia antisemitas, y el Sr. Kramer, como un marxista al revés, hace uno solo de los dos dominios. La democracia *no* tiene por condición el capitalismo sino una serie de tradiciones y de conceptos legales, tales como la ley común, anteriores al capitalismo: el capitalismo ha sido en cambio compatible con regímenes fascistas y autoritarios, como sucedió en Italia y sucede en Chile.



Kramer afirma: "es un hecho que la cultura del modernismo ha hecho las veces, de principio a fin, de conciencia estética y espiritual, y en ocasiones hasta de conciencia moral, de la clase media; y es por ello que se ha convertido en la cultura por excelencia de la sociedad democrática capitalista".

Pero se trata de una deducción tramposa. El modernismo ha actuado como una fuerza desatada y a menudo destructora *contra* la vida de la clase media (es ocioso repetir, al respecto, las letanías de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Pound, etcétera); y así, que la clase media lo haya tomado por "conciencia espiritual y estética" equivaldría a que el Sr. Kramer se pusiera por camión un cilicio para irse a la cama. Decir que el modernismo es la cultura por excelencia del capitalismo democrático es admitir que, en vez de sangre, corre por nuestras venas algún líquido de los usados para embalsamar. Y si Kramer lo dice, es entonces la momia andante del modernismo.

IV

El "sentimiento de un final", como lo ha observado Frank Kermode, se da de manera recurrente en las culturas que avanzan hacia un clima escatológico o deses-

peran en un estancamiento cultural. Si no establecimos cuándo comienza el modernismo —su punto de partida, como ya lo observé, puede coincidir con un cambio de la sensibilidad, o con la individualidad, o con la autonomía de instituciones como la economía o la estética— lo cierto es, en cambio, que el "modernismo cultural" llega a su final. Octavio Paz, hijo de lo moderno, dijo al respecto en una conferencia dictada cuando ocupó en Harvard la cátedra Charles Eliot Norton:

El arte moderno es moderno porque es crítico... Hoy presenciemos una nueva mutación: el arte moderno comienza a perder su capacidad de negación. Desde hace ya algunos años sus rechazos han sido repeticiones rituales: la rebelión se convirtió en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creativa. No digo que estemos viviendo el final del arte: estamos viviendo el final de la idea del arte moderno.¹⁰

¿El modernismo fue "cooptado" por el capitalismo, como lo ha sugerido Herbert Marcuse, o hay que ver en él una contradicción del capitalismo, como yo lo he señalado? Marcuse planteó el problema desde el punto de vista de la cultura, pero es posible contestarle que esa fuerza psicológica cuya disipación se hizo visible en el siglo pasado no era la cultura sino el capitalismo. El resultado de que Marcuse alegara (en su *One-Dimensional Man*, publicado en 1964) que todos los aspectos de la vida —arte, tecnología, rebelión de la clase trabajadora, resentimiento negro, *Sturm und Drang* juvenil— habían sido aplastados por la racionalidad tecnológica de la sociedad fue el verse aclamado años más tarde por las roncadas voces de los estudiantes, en Berlín y en París,¹¹ como el Flautista de Hamelin de la Revolución. Marcuse dijo que el capitalismo tenía por base psicológica el "superávit de represión" impuesto por la severidad del superpago a través de la familia. (En los Estados Unidos nos encontramos hoy con que casi el 50% de los niños están destinados a pasar alguna parte de su infancia en una familia privada de la presencia del padre, o de la madre, o de ambos.) El capitalismo de hoy confundiría al propio Marx. La cultura y sus variadas demandas se han convertido en la subestructura de la sociedad capitalista occidental, y el sistema de producción ha tenido que reorganizarse para satisfacer sus voraces apetitos —materiales; eróticos y estéticos; elevados, medianos y bajos.

El índice de la vitalidad de una sociedad se manifiesta a través de su riqueza, su poder y su cultura, de alto y bajo nivel. El poder por sí solo lleva a la esterilidad, como lo estamos viendo en la Unión Soviética, Corea del Norte o Albania. La sola riqueza desemboca en decadencia. En el seno de una cultura derivada de la religión y sustentada por alguna fe, pueden surgir lo mismo los grandes Budas del Oriente que el arte cristiano de la Edad Media. Un periodo de gran expansión, el siglo XIX en París, una época abierta a los cambios y a los descubrimientos, de gran movilidad social y política, pueden determinar la ruptura que lleva de la mitología a la vivacidad de la pintura al aire libre, la excitación del espectáculo, la aparición del yo individual.

La sociedad burguesa (no la aventura del primer capitalismo —el capitalismo que describe Sombart) abrió una brecha entre la alta y la baja cultura, de las que reprobaba respectivamente el espíritu aventurero y la vulgaridad. La cultura modernista fue extraordinariamente creativa porque, sociológicamente, vivió en tensión con la sociedad burguesa y también, como lo ha observado Paul Tillich, porque llegó hasta las más profundas raíces de lo demoníaco y transmutó en arte esa marejada creciente de impulsos. Hoy, la sociedad burguesa se ha desmoronado, y también los complots de esos demonios, ya que son escasos los tabús. Alfred Jarry pudo causar algún escándalo abriendo su *Ubu Roi* con un "Merdre" proferido por el grotesco rey; ¿pero a quién espantaría hoy esa palabra cuando están a la orden del día las profanaciones de un Genet o un Burroughs?¹²

Si la cultura de nuestros días es ecléctica y sincretista, se debe a que la cosmogonía racional y el espejo de la naturaleza se hicieron pedazos. Ya no hay tal cosa como una disyunción de las formas liberadas de su tensión por la mimesis; el formalismo dominante es hoy autorreferente. Las experiencias fragmentarias y enajenadoras (articuladas sobre todo por escritores), son expresadas las más veces mediante clichés sociológicos, o carecen de "forma" (para usar el término de Jean Rhys) y no logran suscitar en la sociedad más que reflexiones narcisistas.

Está de moda un nuevo término: "postmodernismo", que designa algo tan amorfo como el propio modernismo. Sin embargo ese nuevo término abarca una serie de paradojas tan sorprendentes como la relación que se ha dado entre modernismo y capitalismo durante los últimos doscientos años. El postmodernismo —si lo hacemos datar del tiempo en que aparecieron los escritos clandestinos de Michael Foucault y, en los Estados Unidos, los de Norman O. Brown (y en un grado menor los de Norman Mailer)— proclamaban no solamente la "des-construcción del hombre" y el final del Credo de la Razón del Siglo de las Luces, sino también la "ruptura epistemológica" con lo genital y la disolución de la sexualidad en la perversidad polimórfica del placer oral y del anal.¹³ La liberación del cuerpo así lograda era, para el postmodernismo, lo que había sido para el modernismo la liberación de la imaginación. La subsiguiente revolución sexual desembocó, por un lado, en la corriente (a veces superpuesta a la anterior) de la cultura del rock y la droga. La imaginación salía de su escondrijo y vivía abiertamente todos sus impulsos.

Por un extraño giro del destino cultural, se apropió del término "postmodernismo" toda una nueva generación de artistas que estaban hastiados del formalismo modernista y del expresionismo, y que en seguida se vieron aclamados por los *culturalist* chics dispuestos a seguir las nuevas tendencias de la moda. Esos "postmodernistas", de un modo general, sustituyeron la forma por el pastiche y la creatividad por la destreza. En el campo de la arquitectura, Michael Graves mezcló la fantasía morisca a los pesados arcos bizantinos, como puede verse en su edificio de Portland, Oregon, y en la superestructura que ha propuesto para ampliar

el Whitney Museum. En literatura, surgió la escritura fría y plana de Ann Beattie. En pintura, se reintrodujo lo figurativo por medio de sombras, semejantes a imágenes radiográficas, como las que aparecen en las telas del neoexpresionismo. Y en los escenarios se despliegan ahora las hipnóticas imágenes oníricas y los cuadros en cámara lenta de Robert Wilson, acompañados por el minimalismo monocorde de Philip Glass.

Muchas de estas manifestaciones habían sido anunciadas por el arte pop, que recicla imágenes mediante el collage o la yuxtaposición, utilizando por fondo el acrílico fosforescente y el *silkscreen*. Algunos artistas originales como Jasper Johns o Jim Dine logran dominar a la imagen expresándola entre técnica y textura, como es visible en sus grabados. Pero en un Rauschenberg la técnica se vuelve demasiado obvia, en un Warhol la imagen hostiga, y en ambos casos el resultado acaba por resultarnos tedioso.

Lo que hoy pasa por alta cultura no tiene ni forma ni contenido; las artes visuales no suelen pasar de decorativas y la literatura de descuidado blablablá o de experimento. La decoración, aun la más vistosa y brillante, por su propia naturaleza y por sus patrones repetitivos y limitados no tiene mayor trascendencia que un empapelado de paredes, un fondo que se nos pierde de vista por su incapacidad de llevar al espectador a las siempre renovables revisiones de la percepción. La literatura autorreferente, cuando tanto el yo como la referencia repiten los mismos estribillos envejecidos, se vuelve tan tediosa como el número de circo en que un gimnasta se yergue, de cabeza, sobre un dedo de la mano. Cuando una cultura recicla imágenes y repite cuentos, es señal de que ha perdido su rumbo.

"Convertido o no en un rito, el arte posee la racionalidad de la negación", dijo Marcuse en *One-Dimensional Man*. Hoy, paradójicamente, la única corriente cultural de la negación, como una forma irracional, es la cultura popular de la sociedad, una cultura que ha roto todos los límites, que se alza contra los valores sociales tradicionales de la sociedad norteamericana y que es lanzada al mercado, desenfundadamente y con éxito, por los proveedores del capitalismo y de la cultura de masas.

Hoy, las "telenovelas" son las Rutas de la Libido, la pornografía domesticada que deliberadamente deslumina a los espectadores con una vida imaginaria practicable dentro del propio hogar. El rock, con sus agudos metales y su crudeza, invita a los jóvenes a sentirse indignados y desalentados ante el callejón sin salida del desempleo. La obsesión sexual, en los espectáculos ofrecidos por Madonna o por Prince, llega a su más explícita forma. Entre los *graffiti* de los muros, uno imagina las palabras: "¡Genet está vivo!"

¿Eran acaso diferentes el rock-and-roll lanzado por Elvis Presley al final de la década de los cincuenta, o la dulce invitación a probar el LSD cantada por los Beatles, o el estruendoso *beat* de Mick Jagger y sus Rolling Stones? La respuesta, según algunos críticos que conocen la materia y se mantienen al día en cultura popular, es un rotundo sí. Como sucede cuando prospera cualquier fenómeno cultural, estamos ante un movimiento de "espiral en expansión" en el que lo que ha sido atacado sigue desmoronándose y cada día son más los aspectos de lo prohibido que se exhiben ahora

públicamente. Lo cierto es que hoy, en la cultura de la juventud y sobre todo en el seno de la clase baja, no perdura ninguna inhibición, todo es admisible. En materia de sexo y de violencia, los apetitos de la juventud se han revelado voraces y, como lo ha dicho Martha Bayles —crítica del *Wall Street Journal*—, "Después de todo, la sexualidad más cruda y la ira antisocial son las dos armas que los adolescentes prefieren esgrimir contra los mayores. En cuanto la industria de los espectáculos descubrió lo infinitamente vendibles que eran esas manifestaciones culturales de la hostilidad y el descontento, no vio ya razón alguna para reprimirlas".¹⁴

Para la industria del espectáculo —cine, televisión, música de rock, publicaciones diversas— la libertad de empresa y la libertad de expresión lo justifican todo, y no debe permitirse que las autoridades interfieran con la actitud libertaria/libertina del mercado. ¿Se trata, una vez más, de una contradicción del capitalismo? Hace poco más de un siglo, Baudelaire vio condenadas por la burguesía sus *Flores del mal* como ultraje a la decencia pública. Hoy, Foucault y la revista *Hustler* se ven hermanados en el seno de la "negación".

Si así son las cosas, cuando todo ha sido dicho y hecho, podemos sentirnos agradecidos frente al modernismo como cultura. Está a salvo en los museos y en las paredes de las instituciones, listo para entrar en las bodegas de la Historia. Las viejas contradicciones nunca mueren; sólo se marchitan.

Notas

¹ Virginia Woolf, *Collected Essays*, Volumen I (Nueva York, 1967), pp. 320-321.

Quando descubrí esta frase y la cite en mi libro, me pregunté qué podía haberle sucedido a Mrs. Woolf en 1910 para que hiciera tan sorprendente afirmación. Ese año, si nos basamos en los diferentes acontecimientos reseñados por Quentin Bell en su biografía de la novelista, Virginia Woolf comenzó a hablar en nombre de la causa feminista, señaló la importancia de lo dicho por Roger Fry en el ensayo titulado "First Post-Impressionist Exhibition" y se bañó desnuda con Rupert Brooke en el Granta a la luz de la luna. Aunque Bloomsbury, como apunta Bell, se había vuelto "licencioso al hablar hacia 1910", como sociólogo me sentí aliviado al ver que el aludido cambio trascendental se situaba en el terreno de las posiciones sociales.

² Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Massachusetts, 1972), p. 19.

³ Kant's *Prolegomena* (edición al cuidado de Paul Carus), La Salle, Illinois, 1945, p. 82.

Mi referencia a la política puede parecer extraña. En realidad, lo que tengo en mente es sencillamente la opinión, expresada por el pensamiento clásico griego, de que el orden natural, el orden moral y el orden social tienen en común el definir una entelequia por el *telos*, y que los propósitos propios de la naturaleza, la moralidad y lo social se dan en la unidad de los propósitos que existen en las estructuras constitutivas de la *physis* y el *nomos*. La modernidad, comenzando por Hobbes, rompe esa unidad e insiste en que los propósitos son individuales y variados.

⁴ Este tema se ve ya planteado en mi ensayo "The Eclipse of Distance", en *Encounter* (Londres), mayo de 1963. Sobre decir que no he intentado elaborar una "teoría" general del modernismo, sino examinar los aspectos relacionados

con fuerzas "exteriores" a él más bien que sus propias trayectorias inmanentes.

⁵ No podría hacer ninguna objeción a las corporaciones, los museos o los coleccionistas que compran telas de esos valiosos artistas para exhibirlas en sus muros. Lo único objetable es que la compra de "arte moderno" se haya vuelto ahora obligatoria como medio de demostrar que uno da su "apoyo a las artes", o para exhibirse como conocedor. Y en este sentido, el Museum of Modern Art se ha convertido en el árbitro del buen gusto tanto para las corporaciones como para la sociedad. Un Duncan Phillips pudo en cambio, ejerciendo su sola capacidad de juicio independiente, fundar en Washington una maravillosa galería (en que incluyó los primeros cuadros que se hayan comprado a Morris Louis). Pero el nombre ensalzado en esa ciudad como el de un benefactor del arte es el de Joseph Hirschorn, que lo compra por carretadas. Por fortuna, dentro de algunos años serán pocos los que sepan de la vulgaridad de Hirschorn, así como son pocos los que hoy reconocen en Frick al despiadado director de obras de la Carnegie Steel, quien ordenó que dispararan a matar contra los trabajadores durante la huelga de Homestead en 1892.

⁶ Hilton Kramer, "Modernism and Its Enemies", *The New Criterion*, marzo de 1986, p. 5.

⁷ "The Founding and Manifesto of Futurism", en *Mari-netti: Selected Writings*, edición al cuidado de R.W. Flint (Nueva York, 1973), p. 43.

⁸ Y no sólo los museos. "La más reciente feria de antigüedades y artes decorativas" presentada en Nueva York, informa *The New York Times* en una reseña cultural de primera plana el 21 de noviembre de 1986, es la anunciada como "El Modernismo: un siglo de estilo y diseño, 1860-1960". "Se trata de la más sorprendente exhibición de antigüedades que haya visto en mi vida", dijo Christopher Wilk, conservador adjunto de artes decorativas en el Museo de Brooklyn. Entre los artistas incluidos estaban Héctor Guimard, Frank Lloyd Wright, Russel Wright y Charles Eames. "Aunque se pueden encontrar algunas piezas de 100 dólares o menos —perfumeros, joyas de plástico de las primeras que se fabricaron, platos de cerámica—", dice Rita Reif en una reseña, "la mayoría de las obras presentadas oscilan entre los 500 y los 10,000, y las obras maestras llegan a costar hasta 235,000 dólares".

Alta, alta cultura sin duda.

⁹ Hilton Kramer, "To Hell with Culture", *Dissent*, primavera de 1959, p. 166 (el subrayado es mío).

¹⁰ Octavio Paz, *Children of the Mirr: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Cambridge, Massachusetts, 1974, pp. 148-149).

¹¹ En 1970, Marcuse se presentó en el teatro de la Universidad Libre de Berlín y fue aclamado entusiastamente por los estudiantes, que salmodiaban rítmicamente: "Her-ber-t, Her-ber-t, Her-ber-t". Cuando se pusieron a cantar la Internacional, Marcuse se quitó aprisa el abrigo, alzó el puño apretado y se unió al canto de la última estrofa. Y cuando por fin terminó el alboroto, dio un paso hacia adelante y exclamó: "Studenten!...", con lo cual desencadenó una airada gritería: "Studenten? Sie heisst Genossen!" Los viejos profesores nunca mueren.

¹² *Ubu Roi*, cuya escenografía fue obra de Bonnard, Vuillard y Toulouse-Lautrec, constituyó la primera expresión pública de obscenidad que haya habido. La palabra *merdre* desató un alboroto que duró toda la velada. Presentada en 1896, esta pieza no pudo volver al escenario sino hasta 1908. Sin embargo, aun el propio Jarry había juzgado necesario atenuar la palabra *merde* añadiéndole una letra. Es cierto que se hacía alusión a ella en privado como *le mot de Cambronne* —el comentario de uno de los generales de Napoleón en Waterloo—; pero en 1896, como lo ha observado Roger Shattuck, era "impensable". Compárese este escándalo con la descripción gráfica de una violación homosexual que hace Genet en *Notre-Dame des Fleurs* (y en la película basada en sus fantasías), o con la que hace Burroughs de la eyaculación de un hombre que está siendo ahorcado en *The Naked Lunch*. Hoy, *merde* es una palabra de uso común, que se emplea para desear buena suerte, por ejemplo, a un estudiante en vísperas de un examen o a un amigo que se va de viaje. Todo lo gasta el tiempo.

¹³ Sobre el tema de Foucault y Norman O. Brown como autores que van más allá del modernismo, ver mi *Cultural Contradictions of Capitalism*, op. cit., pp 51-52.

¹⁴ Este comentario, y algunos de los ejemplos dados, fueron tomados del libro que Martha Bayles está escribiendo sobre la cultura popular que será publicado por *The Free Press*.

